Nr. 18. Dnia 15-go września 1927 r. RoK U.

MUZYK WOJSKOWY

DWUTYGODNIK POŚWIĘCONY KULTURZE MUZYCZNEJ W ARMJI POLSKIEJ

Popierany i polecony przez M. S. WojsK. pismem z dnia 4-go sierpnia 1926 r. L. dz. 25547/org. mob.

Wychodzi dnia 1-go i 15-go Każdego miesiąca

Założyciel i naczelny redaKtor: EUGENJUSZ DAWIDOWICZ, zasiieszKały w Grudziądzu.

Warunki prenumeraty:

miesięcznie z przesyłką	. . 1.00 zl.
kwartalnie........................	. . 3.00 „
półrocznie........................	. . 6.00 „
rocznie..............................	. . 12.00 „
Cena pojedyńczego egz.	. . 70 gr.
Konto P. K. O. Poznań	Nr. 208 081

Redaktor odpowiedzialny: Antoni ' Wieczorek zamieszk. w Grudziądzu

Adres Redakcji i Administracji:
Grudziądz, Tuszewska Grobla 181.
Nr. telefonu 430.

Zastępstwa Redakcji:
w Warszawie, ul. Chmielna 130 m. 7.
Nr. telefonu 81-86.
we Lwowie, ul. Zygmuntowska 7 II.
p. kpt.-kplm. W. Wilkuszewski.

Wiadomości urzędowe

Przeniesieni zostali (Dz. Pers. 22/27). W korpusie oficerów administracyjnych (grupa kapel-, mistrzów) na stanowiska kapelmistrzów:

kpt. Sikorskiego Antoniego 30 pp.
kpt. Stoczewskiego Józefa 34 pp. do 12 pp.
kpt. Kulczyckiego Faustyna 8 pp. leg. do 26 pp.
kpt. Dulina Aleksandra 67 pp. do 64 pp.
por. Wilczaka Józefa 71 pp. do 23 pp.
por. Skupieńskiego Ignacego 44 pp. do 59 pp.
por. Szpuleckiego Stanisława 59 pp. do Mar. Woj.
ppr. Ciapskiego Józefa 1 psp. do 16 pp.
ppr. Kardaszyńskiego Ryszarda 21 pp. do 27 pp.
ppr. Węgrzynowskiego Stanisława 5 p. sap. do 34 pp.
ppr. Grzewińskiego Bolesława kadra dep. Piech, do 50 pp.
ppr. Gaula Aleksandra 64 pp. do 51 pp.
ppr. Dawidowicza Emila 75 pp. do 67 pp.
ppr. Jabczyńskiego Karola kadra Dep. Piech, do 71 pp.
ppr. Trześniewskiego Stanisława 21 pp. do 72 pp.
ppr. Szyffersa Tomasza kadra Dep. Piech, do 6 psp.

(B. P. L. 104000. — III. Piech. L. 18000/27).

H. EISLER.

Co należy wiedzieć z teorji muzyki?

Wychowanie muzyczne przeciętnego człowieka odbywa się dzisiaj z reguły mniej więcej w sposób następujący:

Po szkolnej nauce muzyki i śpiewij otrzymuje on na własne lub rodziców życzenie nauczyciela gry na fortepianie lub skrzypcach. Uczeń musi grać utwory, o których poza technicznemi wskazówkami nie dowiaduje się niczego. Ostatecznie dochodzi on niekiedy nawet do „nauki harmonji", która zwykle trwa krótki czas i nie wychodzi poza suche formułki początkowe i pozostawia u ucznia tylko to jedno wrażenie: harmonja jest rzeczą, której nigdy nie zrozumię, jest ona nudna i bezsensowa. Teorją jest w tym wypadku właśnie tylko próbs uczenia się, gdyż harmonja jest w rzeczywistości praktycznem rzemiosłem, którego można się wpraw-

dzie z łatwością nauczyć, lecz stała się ona przez nieodpowiednie książki i nauczycieli pewnego rodzaju tajemną nauką czarnoksięską. Nie jest jednak koniecznem, by miłośnik muzyki opanował rzemiosło to w takim samym stopniu, co muzyk zawodowy.

Ponieważ rzemiosło to nie jest mu potrzebne w tej mierze jak zawodowemu muzykowi, jest dlań 0 wiele bardziej ważnem dokładna znajomość tego, co nazywamy formami muzycznemi w związku z analizą form. O tem jednakowoż zazwyczaj nie mówi się wogóle. Wychowanie muzyczne ogranicza się zwyczajnie do osiągnięcia pewnej technicznej wprawy na jakimś instrumencie z zaniedbaniem prawie wszystkich innych momentów muzycznych. Po największej części leży wina tego, że publiczność nie rozumie dzisiejszej muzyki właśnie w tęm całkowicie fałszywem wychowaniu. By módz dzieło sztuki zrozumieć już przy pierwszem słyszeniu, jest nieodzownym wymogiem pewne wyszkolenie słuchu i muzycznego myślenia. Skąd jednakowoż takie wyszkolenie do tych, których wychowanie muzyczne skierowane jest^ylko na bezmyślne wyuczenie się mechaniczno-technicznej strony gry instrumentalnej i nie ma nic wspólnego z duchem utworu ?

Byłoby to rzeczywiście bardzo ciekawem zbadać raz uczucia i wrażenia jakie u przeciętnego słuchacza powstają, gdy słyszy jakieś ulubione dzieło klasyczne. Bądźmy przekonani, że taki słuchacz wewnętrznie bardzo mało przetwarza i rozumie np. z pierwszych trzech części dziewiątej symfonji Beethovena w stosunku do częstokrotności wykonania i ulubioności tego arcydzieła. Tu działa sugestywnie utrwalony od dłuższego czasu sąd, który poleca ciągle utwór jako arcydzieło, o ile słuchacz nie uważa za jedyną artystyczną przyjemność pewne zamglone ogólne wrażenie. Jak zaś może słuchacz z r o z u m i e ć fugę Bacha, jeżeli ogranicza się on do takich ogólnych nastrojów 1 znajduje się w całkowitej nieświadomości formy danego utworu i sposobu jego wewnętrzno-muzycznego przebiegu? Jedynem wyjściem dla niego jest — drastycznie powiedziawszy — smutnym być podczas fugi mollowej, wesołym zaś podczas durowej, i w ten sposób dać na siebie działać arcydziełem J. S. Bacha, co nie było z pewnością celem mistrza. Najłatwiejszem będzie dla słuchacza zrozumienie małych utworów instrumentalnych i wokalnych, już przez wzgląd na krótkość ich i często jeszcze z powodu literackiego tytułu, który uprzystępnia słuchaczowi zrozumienie.

Wszyscy widzieliśmy jak katastrofalne były skutki nastawienia słuchacza na nastroje „przyjemne" dla nowej muzyki. Skomplikowany utwór nowy musi w samej rzeczy wydawać się tak wyszkolonemu słuchowi i myśleniu jakoby kot biegł po fortepianie. O ile zaś na stronie tytułowej takiego skomplikowanego utworu stoi nazwisko klasyka, to chciałbym zobaczyć tego przeciętnego słuchacza, który odważyłby się wstać i powiedzieć: „nudziłem się podczas pasji św. Jana", lub „znajduję, że wielka fuga kwartetowa Beethovena jest brzydką". Jak można temu zaradzić? Szkolenie ucha i poczucia formy musi zacząć się już przy pierwszych utworach, które uczeń gra, a to nie w sposób suchy i nudno-filisterski, lecz tak, by mu uświadomić jak najżywiej zjawisko muzyczne. Oto przykład z mojej praktyki nauczycielskiej:

„Melodję, którą teraz grałeś, nazywają muzycy ośmiotaktowym okresem. Co można ciekawego zauważyć w tej melodji? Drugie cztery takty są bardzo podobne do pierwszych czterych taktów. W jakim celu posługujemy się powtórzeniem ? By ułatwić zrozumienie trudnych miejsc. Pierwsze czteryr takty zawierają tyle poszczególnych cząstek melodji — motywów — że słuchacz nie byłby w stanie wszystkie je zapamiętać, jeżeliby nie powtórzono ich natychmiast. Nudnemby jednakowoż było, gdyby drugie cztery takty kończyły się d o k ł a d n i e tak samo jak i pierwsze. Dlatego koniec jest obydwa razy odmienny.

W innej melodji na przykład, którą grałeś, sprawa ma się całkiem inaczej. Widzisz tu osiem taktów, następują po sobie bez przerwy i nie są one podzielone na dwie części. Ale zato możesz zauważyć coś nowego na tym przykładzie. Pierwszy i drugi, trzeci i czwarty takt są do siebie podobne. Tu powtarza się zwykły dwutaktowy motyw, a dopiero po takiem utwierdzeniu go następują warjacje jego."

Podobnie można każdą etjudę, każdą piosenkę formalnie objaśnić, a czynić to należy sposobem wcale nie suchym i nudnym. Już w krótki czas później sprawi wyszukiwanie związku formalnego uczniów wielką przyjemność i radość; tem większą, jeżeli nauczyciel przypominać mu to będzie przy poprawianiu i zadawaniu. (Np. „Powtórz pierwszy okres" — oczywiście wraz z odbitką! (przedtakt) „Jeszcze raz ostatnie dwa takty drugiego okresu" — nie zapominać o odbitce — „Wyćwicz na jutro szczególnie czwarty takt trzeciego okresu" (nie dwudziesty takt) — i t. d.) Przez to przyzwyczaja się ucznia do rzeczowego i muzykalnego śpósobii myślenia; nie będzie on słyszał jbdyńie naśtęjbttjące po sobie tony, lecz organicznie'ukszfółtbwhrią muzykę. Dlaczegóż miałby kto mniej głęboko odczuć utwór muzyczny, gdy poznał jego formalną budowę. Nie można nikogo nauczyć jak należy muzykę odczuwać. Natomiast należy każdego nauczyć najgłębszego wstręju do suchego grania nut i niejasnego słuchania tonów.

To były przykłady dla początkujących. Gdy uczeń pozna raz całkowicie organiczność małej formy, to pocznie on, o ile wogóle muzyka go zajmuje, szukać w każdym nowym utworze, który się w jego ręce dostanie, przedewszystkiem i mimowoli organicznej formy. Wtedy będzie to rzeczą nauczyciela wykazać np. rozszerzenie formy pieśni w powolnych częściach sonaty. Stopniowo zaś sama przez się nadarzy się sposobność objaśnienia innych form bez uszczerbku dla techniczno-mechanicznej strony. Ostatecznie uczeń w dalszym biegu nauki nietylko odczuje grane utwory, lecz zarazem zrozumie ich organiczność.

Przez to poznanie osiąga się przedewszystkiem o wiele więcej jak tylko zmysł dla formy: mianowicie rozwinięcie się sposobu słyszenia, liczeń znajdzie, że wiele pieśni na podobną formę, lecz mimo to pieśni nie mają takiej samej wartości. Uczeń pozna, że pewne ułamki melodji (motywy) nadają się lepiej do „zorganizowania", do zespolenia w większą ilość taktów, a mimo częstych powtórek nie są one monotonnymi i nudnymi. Nabierze on zdolnpści obserwowania sposobu użycia tych taktów i zmian ich w przebiegu danego utworu. Znajdzie w utworach nowe melodje, które brzmią miejscami równocześnie ze staremi

i zastanowi się nad tem, które z tych melodji są ważniejsze, które więc należy tak grać, by je wyraźnie słyszano, by jednakowoż inne przez to nie ucierpiały, t. zn uczeń nabierze zdolności samodzielnego osądzenia na podstawie własnego ucha. A gdy będzie w stanie dwie lub trzy równoczesne brzmiące melodje niezależnie słyszeć (niejako ponad a raczej obok siebie), wówczas nie będzie mu obcą wielogłosowość Bacha, jak również polifoniczna muzyka współczesna Wówczas będzie on wiedział i teorji muzyki tyle, ile wiedzieć powinien. Oczywiście nikt mu nie wzbrania, by sobie pozatem przywłaszczył jeszcze dalsze wiadomości z muzycznego rzemiosła. Im więcej, tem lepiej; łatwiej mu bowiem będzie sądzić słusznie i trafnie o kompozytorach i dziełach ich. A jego niejasne dotychczas uczucie, że utwór jakiś jest wartościowym lub nie, ustąpi miejsca umotywowanemu sądowi,

---

HENRYKA FLATTÓWNA.

Karol Józef Lipiński (1790-1861)

(Z pracowni Seminarujum Historji i Teorji Muzyki Uniw. Jag. w Krakowie pod kierunkiem Prof. Dra Zdz. Jachimeckiego.)

(Ciąg dalszy.)

Działalność artystyczną Lipińskiego znamionowało głębokie umiłowanie zawodu i najszlachetniejszy idealizm. Mimo podeszłego wieku był pełen niezwykłego zapału. Z podziwem patrzył na niego sławny historyk J. F. Fetis, bawiąc w r. 1849 poraź pierwszy w Dreźnie, tak się wyraził o Lipińskim:

„je fis la connaissance de cet artiste interessant et je le trouvais plein de feu et d'enthousiasme pour l'art, bien qu'il touchat a sa soixantieme année" (zawarłem znajomość z tym ciekawym artystą i przekonałem się, że jest pełen zapału i entuzjazmu dla sztuki, jakkolwiek dobiega 60 roku życia).

Sądy Lipińskiego o muzyce i muzykach nacechowane były głębokością myśli; trafne i oryginalne porównania, zestawienia i antytezy świadczyły o niepowszedniej inteligencji, kulturze i bystrości umysłu.

B. J. Wasilewski przyłącza w swych pamiętnikach „Aus siebzig Jahren" (1897) niektóre z tych zdań Lipińskiego i zaznacza, że podobnie jak grę tak i jego usposobienie znamionował pierwiastek fantastyczny. Żywego temperamentu przerzucał się Lipiński w rozmowie z tematu na temat, wywody swoje popierał wyrazistą gestykulacją. Oto np. jedno z jego powiedzeń:

„Bach to wielki system planetarny, w którym głosy przesuwają się jak gwiazdy po niebie, Beethoven to potężny płomień, a Mendelssohn to zaledwo płomyczek świeczki woskowej !" Urażony do Mendelssohna za to, że nie jego zaangażował jako koncertmistrza do orkiestry Gewandhausu w Lipsku, lecz Ferd. Davida, nie tail się ze swą niechęcią do obydwóch i z sarmacką rubasznością nie szczędził dosadnych wyrażeń, gdy mówił o jednym z nich. Muzykę Mendelssohna do „Snu nocy letniej" nazywał „karykaturą muzyki". F. Davidowi zarzucał, że gra nieczysto, że bierze wszystko za wysoko; wyrażał się o nim lekceważąco, posługując się przytem porównaniami, których nie można tu powtórzyć ze względów — przyzwoitości. Wszystko to działało tem komiczniej, że Lipiński mimo długiego pobytu w Dreźnie nie mówił dobrze po niemiecku; nietylko akcentował wyrazy twardo z polska, ale popełniał zasadnicze błędy w składzie i w rodzajach rzeczowników. Kilka takich próbek jego „niemczyzny" i kaustycznego humoru podaje Wasilewski w swych pamiętnikach i zapomocą odpowiedniej pisowni stara się oddać wymowę Lipińskiego. O wykonaniu „Sonaty Kreutzerowskiej" z Fr. Lisztem na dworze królewskim tak opowiadał Lipiński:

„Der wollte mich eine Bedinterolle geben, aber ich habe nich gewollt und so aufgestrichen, dass alles vibrirrte. Wann ich jung war, spillte ich Cello, da zog ich so einen Tonn, dass man mir alle vier Wochen den Logis klindigte".

(Liszt chciał mi przydzielić rolę służącego, ale ja nie chciałem się na to zgodzić i pociągnąłem smyczkiem tak, że wszystko zadrgało. Kiedy byłem młody, grałem na wiolonczeli i wydobywałem z instrumentu taki ton, że co cztery tygodnie wypowiadano mi mieszkanie).

W 1850 r. zajął się Lipiński zbiorowem wydaniem swoich kompozycyj, które wyszły nakładem pierwszorzędnych firm w Lipsku, Berlinie, Wiedniu, Hamburgu, Moguncji, Paryżu, Warszawie, Poznaniu i Lwowie. W uznaniu zasług, jakie Lipiński położył dla muzyki zamianował go król saski Fryderyk August kawalerem orderu króla Alberta w r. 1854. Następnego roku spadł na Lipińskiego bolesny cios: 24 października 1855 r. umarła mu żona, Regina z Garbaczyńskich, zwłoki jej przewieziono później do Urłowa, rodzimego majątku Lipińskich w Wsch. Małopolsce (koło Zborowa).

Na zaszczytnem stanowisku koncertmistrza w orkiestrze Drezdeńskiej pozostał Lipiński do r. 1860, otoczony powszechnym szacunkiem. W końcu musiał zaprzęstać gry, gdyż z powodu reumatyzmu prawe ramię i przegub stawały się coraz bardziej ociężałe; leczył się wprawdzie corocznie w Cieplicach, lecz ulgi w cierpieniu nie znalazł. Jako 70-letni starzec zażądał zwolnienia go od obowiązków służbowych. Przyznano mu emeryturę, wynoszącą połowę pensji tj. 1000 talarów rocznie. Lipiński wrócił do kraju i zamieszkał w Urłowie. Lecz niedługo już żył na ziemi ojczystej. W rok po powrocie do kraju umarł 16 grud-

nia 1861 r. o godz. 8/wieczór, rażony atakiem astmatycznym.

Majątek Karola Lipińskiego składał się z Urłowa i przysiółka Chrabużnej. Po śmierci ojca przeszedł Urłów na najstarszego syna Gustawa. Chrabużnę zaś otrzymał drugi syn Konstanty[1]). Gustaw Lipiński, umierając bezpotomnie (17 stycznia 1872 r.), przeznaczył dochody, z % dóbr na trzy stypendja dla skrzypków im. Karola i Reginy Lipińskich, '/, zaś majątku Urłów otrzymał wnuk Karola Lipińskiego, młodszy syn Konstantego, Karol. Fundacją styperidjalną zarządzał Wydział Samorządowy we Lwowie i zgodnie z wolą fundatora miał kształcić trzech stypendystów w konserwatorach we Lwowie, Wiedniu i Neapolu; na egzaminie końcowym mieli stypendyści wykonać jeden z utworów Karola Lipińskiego.

Z licznych i cennych pamiątek, pozostałych po Mistrzu, nie zachowało się prawie nic; wszystkie bowiem rzeczy, znajdujące się w posiadaniu rodżiny, uległy w czasie wojny zupełnemu zniszczeniu. Kwaterujące wojska zniszczyły wiele manuskryptów Lipińskiego; stary fortepian, na którym grał m. i. Fr. Liszt, zabrali Rosjanie do okopów; zginął zaś znakomity smyczek Tourteowski, nadto album pamiątkowy z Ameryki z podpisami i fotografjami wybitnych osobistości; do najciekawszych pamiątek należała chusteczka jedwabna, na której z jednej strony wymalowana była tuszem cela więzienna i skute ręce w kajdany, a w nich list z napisem prawdopodobnie krwią:

Tu miło za kratami ni strachu ni boi u
Brząkam sobie kajdankami dumkę o Podolu.

Maurycy.

Z drugiej strony chusteczki nuty „Dumka" na fortepian dla Reginy (żony Karola Lipińskiego). Niewiadomo z jakiego czasu i czyja była to chusteczka. Pozostały jedynie: złota tabierka z napisem „Rodakowi — Rodacy" z Berlina i portrety obojga Lipińskich tj. Karola i Reginy. Natomiast najcenniejszej pamiątki po Lipińskim brak tj. jego skrzypiec, przepięknego okazu Stradivariusa; syn Lipińskiego Gustaw sprzedał je ks. rumuńskiemu Ghikowi za 800 złotych dukatów. Część nut ma być podobno w Wiedniu u brata Emilji Barth-Lipińskiej, wdowy po Konstantym Lipińskim.

Koniec części pierwszej.

[1]) Wiadomości o spuściźnie po Karolu Lipińskim i stosunkach rodzinnych zawdzięczam łaskawej uprzejmości księdza Zawadeckiego w Zborowie, za co pozwalam sobie złożyć mu serdeczne podziękowanie. Kilka cennych szczegółów o rodzinie Lipińskiego umieścił swego czasu Adam Wyleżyński w warszawskim „Przeglądzie muzycznym" 1911 r. nr. 24 na podstawie informacyi udzielonych mu przez prawnuka Lipińskiego po kądzieli p. Konstantego Bukowskiego z Litwy.

Dr. JÓZEF REISS.

Mikołaj Gomółka kompozytor psalmów

1580.

Wiek XVI nazwano „klasyczną epoką" naszej muzyki. Szereg znakomitych kompozytorów, dorównujących talentem i wiedzą współczesnym im mistrzom niderlandzkim i włoskim, uzasadnia w całej pełni ową nazwę. Z pośród kompozytorów naszych XVI[1] wieku najwybitniejszą indywidualnością jest Mikołaj Gomółka, znany tylko z jednego dzieła, dotąd zachowanego, są to:

MELODJAE NA PSAŁTERZ POLSKI PRZEZ
MIKOŁAJA GOMÓŁKĘ UCZYNIONE
W KRAKOWIE W DRUKARNI ŁAZARZOWEJ
ROKU PAŃSKIEGO 1580.

O życiu Gomółki wiemy dotąd niewiele. Szczegóły biograficzne o Gomółce i ocena jego twórczości znajdują się w następujących pracach:

Aleksander Poliński: Dzieje muzyki polskiej w zarysie. 1907 str. 88—100.

Dr. Zdzisław Jachimecki: Wpływy włoskie w muzyce polskiej. 1911. ustęp: Psalmy M. Gomółki str. 95—119.

Dr. Józef Reiss: Melodje psalmowe M. Gomółki. 1912. Nakład Akademji Umiejętności.

Data urodzin Gomółki jest niepewna; przypuścić można, że przypada na rok 1535. Miejscem urodzenia był prawdopodobnie Kraków, gdyż rodzina Gomółków mieszkała w Krakowie już na początku XV wieku, przyjęta do prawa obywatelkiego" w r. 1413. Jako chłopiec dostał się Gomółka na dwór króla ZygmuntaAugustawWilnie i kształcił się tutaj pod kierunkiem instrumentalisty Jana Klausa na fletnistę kapeli królewskiej. W roku 1563 opuścił dwór królewski i przeniósł się do Krakowa* gdzie właśnie powstały „Melodje" prawdopodobnie równocześnie z przekładem psalmów Jana Kochanowskiego. Ostatnie lata życia przepędził Gomółka w Jazłowcu, niezawodnie jako nadworny muzyk magnata Hieronima Jazłowieckiego, a po jego śmierci w służbie wdowy Eleonory Jazłowieckiej. Tu umarł Gomółka w roku 1609. Stwierdza to tablica wmurowana w przedsionek kościoła w Jazłowcu, przeniesiona tam z cmentarza; znajduje się na niej następujący napis:

D. O. M. A. Gomolcam hic lapis indicat sepultum Quem cum devorat atra mors choraulae Omnes ingemuere musiciąue Magnatum domus stetere mutae At recte cineres tui ąuiescant Gomolca hoc tumulo a tuis parato Urbem nec patraim Craci reąuirant. Obiit A. D. MDCIN Die V. Martii aetatis XLV.	Kamień ten wskazuje, że tu' pochowany Gomółka. Gdy okrutna śmierć go porwała,, żal ogarnął wszystkich muzyków.Umilkły domy magnatów. Niechaj w spokoju spoczywają Twoje popioły, Gomółko, w ' tym grobowcu, wzniesionym przez Twoich i niechaj nie tęsknią za Krakowem, Twoim ojczystem miastem. Umarł w R. P. 1609. dnia 5 marca w 45 roku życia

Jestto oczywista omyłka, jakoby Gomółka liczył w chwili śmierci lat 45. Wynikałoby z tego że urodził się w roku 1564, gdy tymczasem najdawniejsza notatka źródłowa wspomina o nim już w roku 1545. Należy przyjąć, że cyfrę 45 wyryto zamiast 75. W chwili śmierci liczyłby Gomółka więc 75 lat, coby się zgadzało z ową notatką, wspominającą go w roku 1545, jako chłopca na dworze królewskim.

Wyraz „choraulae" stał się powodem zabawnego nieporozumienia; przez długi czas uważano ten wyraz za miejscowość Chorawla, gdzie Gomółkę miała zaskoczyć śmierć; „choraulae" znaczy tyle co chórzyści lub muzycy wogóle.

Sławę swą zawdzięcza Gomółka czterogłosowym psalmom, wydanym w roku 1580. Innego dzieła dotąd nie znamy i nie wiemy, czy Gomółka napisał więcej utworów. „Melodje" ofiarował Gomółka biskupowi Piotrowi Myszkowskiemu. Słowa dedykacji:

„Ja też snopek pierworodny niosęć Panie"
są oddźwiękiem tych samych słów, któremi Jan Kochanowski ofiarował biskupowi Myszkowskiemu swój „Psałterz"

„2niwa swego pierwszy snop Tobie ofiaruję".

Sławny poeta Andrzej Trzycieski, przywódca dyssydentów w Polsce, poprzedził „Melodje" łacińskim epigramem na cześć Gomółki.

„Melodje" odbite w drukarni Łazarzowej na 167 stronach, wywierają wrażenie partytury w przeciwieństwie do praktyki XVI wieku, gdy wielogłosowe kompozycje drukowano w oddzielnych książkach głosowych albo w ten sposób, że po jednej stronie umieszczano sopran i alt, zaś po drugiej stronie tenor i bas. Drukarnia Łazarzowa posługiwała się metodą zbliżoną do partytury, a więc wszystkie cztery głosy umieszczano jeden pod drugim. W ten sposób drukowana jest prócz psalmów Gomółki i „Pieśń czasu Procesyéy z Ciałem Pańskiem" z r. 1580.

Pisane w starych kluczach wymagają Psalmy Gomółki dla wykonania niejednokrotnie transpozycji czy to w górę czy w dół.

Liczne błędy drukarskie oryginału utrudniają transkrypcję. Spis wszystkich tych błędów znaj-, duje się na końcu psalmów.

Dzieło Gomółki obejmuje 150 melodyj. Psalmy 45 i 142 są dwukrotnie opracowane, zaś psalmy 14 i 53 mają tę samą melodję, podobnie, jak psalm 71, zaopatrzony uwagą, że śpiewa się jak psalm 31.

Budowa psalmów odznacza się prostotą zgodnie z tym celem, jaki Gomółka wytknął swej pracy; określają go słowa przedmowy:

> . . . . „nowe melodje
> są łacniuchno uczynione,
> prostakom nie zatrucfiiione.
> Nie dla Włochów, dla Polaków,
> dla naszych prostych domaków".

Tylko dwa psalmy opracował Gomółka w bogaty sposób polifoniczny, t. j. psalm 45, nadając mu charakter motetu i psalm 141. „Melodje" Gomółki utrzymane są w tonacjach kościelnych. Większość ich (54) jest w tonacji jońskiej (nasza tonacja durowa), przez co zbliża się charakterem swoim do melodji nowoczesnej; 25 melodyj ma tonację eolską (nasza tonacja mollowa); reszta utrzymana jest w tonacji doryckiej (45), mixolidyjskiej (14), frygijskiej (10) i lidyjskiej (2). Często jednak narusza Gomółka ścisłą djatonikę kościelnych tonacyj i wprowadza chromatykę — a więc środek techniczny, jakiego nie używała ówczesna muzyka kościelna. Również i śmiałe dyssonanse i zalterowane kroki melodji, niespotykane w religijnej muzyce XVI wieku są charakterystycznem zjawiskiem dla muzycznego stylu Gomółki, nadają jego muzyce odrębną barwę i stanowią obok chromatyki postępowy pierwiastek jego stylu.

Zgodnie z tradycją umieszcza Gomółka prowadzącą melodję w tenorze, jako t. zw. cantus firmus; w niektórych psalmach główna melodja leży w sopranie i ma zazwyczaj charakter ludowej piosenki tanecznej (psalmy 29, 47, 97, 98, 103, 116, 133, 134, 138).

Wartość, artyzm i piękno psalmów Gomółki tkwi w ich wyrazie uczuciowym, w ich nastroju. Staranna deklamacja każdego słowa poetyckiego podkreśla zarazem znaczenie tego słowa; w drobiazgowy sposób charakteryzuje Gomółka zapomocą muzyki treść każdego wyrazu i posługuje się przytem rozpowszechnionym w muzyce wokalnej XVI wieku środkiem muzycznej ilustracji czyli programowem obrazowaniem:

> stłumione westchnienia znajdują swój wyraz
> muzyczny w frazie, przerwanej pauzą;
> radosny nastrój charakteryzuje żywa figuracja:
> słowa: „spieszmy się", „uciekaj, jak ptak"
> mają motywy o szybkim rytmie;
> przy słowach : „Bóg", „niebo" i „Syon" pną
> się głosy w górę, to znowu przy słowach:
> „na ziemię" lub „noc" staczają się w dół;
> błagalna prośba, żal, smutek ból posługują
> się środkami muzycznej charakterystyki,
> które swem brzmieniem □ wiernie odmalowują ich nastrój.

Cała skala uczuć znajduje oddźwięk w muzyce psalmów. Jestto muzyka o głębokim wyrazie religijnym, o zabarwieniu mistycznem; wionie z niej cudowna poezja, i miękki liryzm. Najwyższą wartością psalmów Gomółki jest ich nuta narodowa, poraź pierwszy tak silnie podkreślona w muzyce polskiej XVI wieku.

Kilka wieków minęło już od chwili, gdy „Melodje" Gomółki ukazały się w druku poraź pierwszy.

Z piękna swego nic dotąd nie straciły!

Dzisiaj wskrzeszone niechaj idą pomiędzy najdalsze warstwy narodu i niechaj krzepią serca swą natchnioną muzyką!

ERWIN STEIN.

Rozwój form muzycznych.

Żadna inna gałąź sztuki nie znajduje *się* zawsze i ciągle w płynnym stanie rozwoju jak właśnie muzyka. Jak daleko potrafimy wstecz sięgnąć w jej historję, zawsze możemy stwierdzić to samo: jej środki artystyczne podlegają bezustannej przemianie.

Stary chorał gregorjański stanowi dla siebie formę artystyczną o wielkiej doskonałości. Lecz jakżeż wydaje się on nam prymitywnym w swojej jednogłosowości obok wielogłosowych arcydzieł XV i XVI wieku. A w porównaniu z temi, jak olbrzymiem wzbogaceniem odznaczają się dzieła J. S. Bacha pod względem harmoniki, modulacji i ruchliwości głosów. Od Bacha do klasyków — Haydna, Mozarta, Beethovena — można stwierdzić uproszczenie układu muzycznego. Nie pro-

wadzą oni kilku głosów równocześnie i niezależnie; jedna melodja jest główną, inne wtórują tylko. Jako odszkodowanie niejako i przeciwwagę tego uproszczenia wprowadzają kunsztowniejsze wypracowanie melodji, później zaś (Beethoven!) co raz to potężniejsze ukształtowanie muzycznej formy, aż do cyklopowej architektury symfonicznej. Symfonja stanowi pojęcie największego wyczynu, do którego zdolną jest muzyka; potężna w swych rozmiarach, jak arcydzieło architektury, w ruchliwej zmianie zdarzeń pełna życia,, jak dramat, czarująca zmysły, jak obraz; a jako muzyka objawia to czego żadna inna sztuka nie jest w stanie wypowiedzieć.

Głównym warunkiem dla tego przepotężnego zjawiska, które zowiemy symfonją, była przedewszystkiem ta równowaga, jaką muzyczna forma osiągnęła właśnie dzięki Beethovenowi. Rozmaite środki formalne, którymi się on posługuje, dobiera on z największą subtelnością. Budowa utworu odbywa się w pierwszym rzędzie przez rozwój tematów i tonacji. Tematy zaś powstają na podstawie pracy kilkoma motywami rytmicznymi. Są one zwykle tak prosto ułożone, że budowa ich wydaje się symetryczną. Podobnie symetrycznie odbywa się rozwój tematów, przez zwykłe powtarzanie, warjacje i często również przez powtarzanie, które jednakowoż zaczyna się od innego tonu, niż to było za pierwszym razem, tak że temat wydaje' się niejako przeniesiony do innej tonacji. (Dla przykładu oglądnąć należy w IX symfonji Beethovena główny temat, który zjawia się za pierwszym razem w d-moll, za drugim zaś w B-dur). Jasnem i zrozumiałem jest, że tematy jakoby prostokątnie sformowane, a grupy tematowe obok siebie prostokątnie ułożone, czy też zmienione, czy też skrócone, stanowiły najodpowiedniejszy materjał dla budowy kolosalnych form. Wewnętrzny związek pojedyńczych części polegał na nadzwyczajnie kunsztownym związku tonacji, które w ciągu utworu poruszano. By to dokładniej objaśnić, musielibyśmy przejść cały kurs nauki harmonji. Tylko tyle powiem. Do tonacji zasadniczej (t. j. ta, w której dany utwór się znajduje, w której zwykle się zaczyna i kończy) stają wszystkie inne tonacje w pewnym stopniowo ułożonym stosunku harmonicznym. Jedne są dalej, inne bliżej spokrewnione. Tem samem ułożony jest zarazem wzajemny stosunek tych innych tonacji względem siebie. Ilekroć pojawia się ściśle określona tonacja zasadnicza, to stosunek wszystkich akordów do niej jest całkiem jasny. Sztuka modulowania polega właśnie na tem, by odpowiednio używać danych środków, by pewnie poruszać się na znanym terenie.

Tak przynajmniej było za czasów Beethovena. Że dzisiaj sprawa się całkiem odmiennie przedstawia, za to nie odpowiada nikt pojedyńczy, tylko cały rozwój, jakim się potoczyła muzyka. Wykazuje on dążenie do coraz większego rozszerzenia środków wyrazu w muzyce. To wywołało potężne wzmożenie się środków instrumentacji i harmoniki, które objawia najdosadniej dzieło Ryszarda Wagnera. Jego bogactwo nowych akordów, jego barwy orkiestralne otwarły muzyce dziedziny, jakich pierwej nikt nawet nie przeczuwał. Ukształtowanie wielkiej formy dzieje się u niego środkami prymitywniejszymi niż u Beethovena. Główną wagę kładzie on właśnie nie na formę, lecz na intensywność i skoncentrowanie wyrazu. Muzyka oddaje najdelikatniejsze odcienie dramatycznej akcji. A czyni to ona przez kunsztowne wypracowanie drobnych czynników formalnych, tematów, pochodów akordowych. Związek wielkiej formy powstaje w pierwszym rzędzie przez dramat.

Melodje Wagnera, o niesymetrycznej budowie i o swobodnej linji, decydują o dalszym rozwoju muzyki podobnie jak i jego harmonika. U Beethovena stanowi o znaczeniu akordu jego stosunek do innych akordów, jego związek z tonacją. Akord jest przedewszystkiem środkiem formalnym, służy do budowania. U Wagnera otrzymuje on wartość absolutną, mianowicie jako wyraz. Dla nowego wyrazu wynajduje on nowy zwrot harmoniczny. Ta ich absolutna wartościowość umożliwiła tworzenie nowych akordów prawie że w nieskończoność. W odwrotnym stosunku do wzrostu ich liczby .opada natomiast ich siła działania jako środek architektoniczny, zmniejsza się zdolność służenia jako budulec dla wielkiej formy. Ponieważ ich znaczenie w obrębie tonacji stało się niejasnem i wieloznacznemu to teren harmoniczny stał się tem samem trudnym do objęcia. W podobny sposób utrudniają budowę nieregularnie ukształtowane tematy. Wprawdzie potrafili jeszcze Bruckner i Mahler stworzyć o|f)|zymy symfoniczne, jednakowoż w dalszym ciągu zdziałała nieubłagana logika i konsekwencja stylu wagnerowskiego rozluźnienie i rozwiązanie licznych zasad formotwórczych przeszłości. Muzyka zdobyła wielką ruchliwość i giętkość formy małej, silną koncentrację wyrazu, straciła zaś zdolność tworzenia form wielkich.

Opisany bieg rozwoju pokazuje nam, dlaczego zmieniły się nie tylko melodyka i harmonika, lecz również forma muzyki. Kompozytorowie piszą dziś z zamiłowaniem krótkie utwory. Charakter intymny przeważa. Kultywują oni muzykę kameralną więcej, niż przedtem; orkiestra kameralna nabiera' coraz większego znaczenia jako reakcja przeciw przeolbrzymim orkiestrom ostatniego dziesięciolecia. Zespoły o najrozmaitszem zestawieniu wykorzystują bogactwo instrumentów i ich barw. Ręka w rękę z tem idzie indywidualizowanie głosów. Pojedyńczy wykonawca nie jest już na usługach całości, jest on raczej członkiem wspólnoty. I tu leży znaczenie solisty, który przestaje być wirtuozem. Powstaje znów wielka ilość koncertów, formy przez długi czas zaniedbanej, zarówno na jeden instrument, jak i dla większej ich ilości. Nawet stare concerto grosso, w którym zespół solistów (tzw. concertino) gra przeciw tutti wszystkich innych grających, pojawia się na nowo w nowej szacie (Kamiński, Krenek).

Przez indywidualizowanie głosów powstał nowy styl polifoniczny, to jest wielogłosowość, w której brzmi, melodja jedna w głównym głosie przy wtórze głosów pobocznych, lecz równocześnie i niezależnie kilka melodji. Układ stał się wolniejszy i bardziej skomplikowany. Pod wieloma względami sytuacja jest podobną do tej w czasach przedklasycyzmu. Również wówczas harmonika nie posiada siły formotwórczego działania w wielkim zakresie ; wówczas jeszcze nie, dziś już nie. Dlatego forma powstawała wówczas tylko przez melodykę, przez rozwój linji melodyjnej, przez wypracowanie tematów. Najpiękniejszym przykładem na to jest fuga.

Istotną różnicę między polifonicznym stylem ówczesnym, a dzisiejszym stanowi większa swoboda. Między nimi leży prawie dwustuletni rozwój. Dziś przełamują układ wielogłosowy często partję prymitywniej zbudowane; nie stanowi on przymusu, tylko właśnie jeden środek wyrazu więcej. Przedewszystkiem zaś całkiem inną jest harmonika współbrzmień, które powstają z równoczesnego prowadzenia kilku głosów; odmienna niż dawniej, kiedy użycie dyssonansu było ograniczonem.

Utwory, które powstają dzisiaj, niejednokrotnie opierają się co do formy na ówczesnych. Ciekawem jest, że ulubioną jest forma suity. Jest to zbiór utworów luźnie zestawionych, jest to przeciwieństwo do sonaty i symfonji, do ich epicznego charakteru, formy ostro zarysowanej i serdecznego związku ich części. Suita jest wolniejszą we formie i charakterze. Stosunek pojedyńczych części polega raczej na przeciwieństwie ich rytmu, tempa i t. d Elastyczność jej tworzy dla swobodnej muzyki odpowiednie ramy. Podobnie jak w starej świcie pojedyńcze części są stylizacją znanych typów tanecznych, ostatnio nawet tańców nowoczesnych *).

Nową swoistą formą całkiem krótkich utworów**) nazwano aforyzmem muzycznym. Rezygnują one z architektoniki: wypowiadają one ostatecznie j e d n ą myśl muzyczną. I często kończą się po kilku taktach.

Potężne siły działają i wskazują formie nowe drogi. Alban Berg wprowadza w dziele swem „Wozzek" zamkniętą formę symfoniczną do opery. Strawiński podnosi rytm i dynamikę do roli panujących zasad formalnych. A Schönberg tworzy w ostatnich swych dziełach nową prawidłowość chromatycznej skali, zastępując nią straconą dla nas Siłę formotwórczą tonacji durowych i mollowych. Rozwój muzyki biegnie dalej.

*) Józef Koffler: Musiąue de Ballet. (Prz. T.)

**) Schönberg: 6 matych utworów na fortepjan. Webera : utwory na kwartet smyczkowy, utwory skrzypcowe.

PROF. DR. JÓZEF KOFFLER.

Historja muzyKi w zarysie

(Ciąg dalszy.)

Kultura solowego głosu górnego dała ostatecz" nie jeszcze inne, ważne rezultaty. Solowy głos stylistycznie rozporządzał dwiema możliwościami: :MlWjbraów!ił\i albo „śpiewał". Jeżeli, „mówił", to j-EęcytatyiWi! Stawał się muzycznem mówieniem, to znaczy,-że głos opadał i podnosił się podobnie jak każdy z nas to czyni przy deklamacji, lecz również przy zwykłem mówieniu akcentując słowa ważniejsze i wymawiając je głosem podniesionym, natomiast półgłosem i bez akcentu mniej ważne. Ten „śpiew mówiony* osiąga znaczenie w wszystkich miejscach o opowiadającym, opisującym lub rozważającym tekście. Natomiast zjawił się rzeczywisty śpiew wyróżniający melodję wszędzie tam gdzie tekst charateryzował tylko ogólny nastrój, nie wdając się w treść i dokładne wyróżnienie pojedyńczych pojęć, ponieważ nie chodzi w takim wypadku o myśli lub pojęcia tylko jedynie o uczucia, a więc ogólne równorzędne słowa, które niejako ramą otaczają nastrój. Takie partję opanowała melodja, nie biorąc żadnych względów na pojedyńcze słowa. Tu mogła ozdabiająca koloratura rozwinąć się, ponieważ głównym celem była piękność, a nie oddanie treści słowa. Podczas gdy recytatyw, śpiew mówiony mógł ograniczyć się do podmalowania treści, to obowiązkiem arji było oczarować śpiewem melodyjnym i stworzyć odpowiedni nastrój. Śpiew mówiony rozwinął więc ilustrację, charakteryzowanie pojęć i stanów, arja zaś sztukę linji i arabesk melodyjnych. Obydwa te elementy wydoskonalił J. S. Bach i stworzył tem samem fundament, na którym wykształciła się zarówno sztuka charakteryzacji jako też sztuka linjowa. Następujący okres rozwinął jednostronnie charakteryzującą stronę sztuki muzycznej aż do ostatecznych i oczywiście często zewnętrznych konsekwencji. Dziś dopiero nastąpił zwrot; nowe kierunki kładą główną wagę na element drugi, na kształt linji melodyjnej. Bach jest natomiast mistrzem obydwóch sposobów artystycznej twórczości i zarazem nieprześcigniętym wzorerii. Jego mistrzowstwo w sztuce charakteryzacji muzycznej przedewszystkiem zauważyć można w jego kantatach. Z niesłychaną Ntrafnością oddaje on nastroje i obrazy środkami muzycznymi, i wynajduje w tym celu krótkie motywy, które możemy uważać za poprzedników znanych „leitmotywów" Wagnerowskich, na co wskazał szczególnie Schweitzer w swojej przepięknej biografji Bacha.

Sztuka linjowa Bacha, przejawia się już to w pięknem rozwinięciu melodji górnego głosu już to w swobodzie większej ilości środkowych głosów, naśladujących mniej lub więcej melodję górną. Jest on wskutek tego bezsprzecznie nieprześcignionym mistrzem sztuki polifonicznej w układzie chóralnym, muzyce kameralnej i solowej zarówno instrumentalnej jak i wokalnej. Czasem zamiast dokładnie wypracowanej partji wtóru pisze Bach basso continuo, zmuszając akompanjatora poniekąd do improwizowania głosów środkowych. Tem samem tworzy się niezależny akompanjament przez wypełniający instrument, a to umożliwia powstanie nowoczesnej pieśni.

Najpiękniejszą i najhardziej indywidualną stroną twórczości Bacha są jego k a n t a t y ; stawiają one jednakowoż słuchaczowi pewne trudności ponieważ Bach rezygnuje z zewnętrznych zdarzeń, któremi posługuje się jeszcze oratorjum i pasja. Kantaty opierają się na słowach z biblji wybranych stosownie do odpowiedniej niedzieli roku kościelnego, a na podstawie tych słów poeta pisał cały szereg kontemplacji i porównań religijnych. Takich kantat Bach napisał ponad trzysta. Kantatami chorałowymi nazywamy te, które używają tekstu i muzyki protestanckiego chorału. Również silnej współpracy słuchacza wymagają oratorjaBacha:

nie są one wcale odpowiednikami do duchownych opei Händla. Raczej już porównaćbyje można z starożytnym dramatem, w którym śpiewy chóru stwarzały poniekąd związek między teatrem, a widownią, głównie przez wyciąganie z akcji scenicznej pewnych wniosków dla zwykłego życia codziennego.

Kilkakrotnie już wskazaliśmy, że twórczość Bacha stanowi pewnego rodzaju ożywienie i odświeżenie starochrześcijańskich uroczystości kościelnych. W pasjach swych stworzył Bach poniekąd protestancki odpowiednik do katolickiej uroczystości mszalnej, w swych kantatach zaś pewnego rodzaju officja. Jego oratorjum Bożego Narodzenia jest koroną kościelnej muzyki chrześcijańskiej.

Bach i Handel, współcześni sobie, ugruntowali przewagę muzyki niemieckiej. Lecz drogi obydwóch mistrzów były całkiem odmienne, i znamiennem jest, że mimo gorącego życzenia Bacha, niedanem im było poznać się osobiście.

Obydwaj jednoczyli wyniki monodji i polifonji, leczBach przygotował równocześnie przyszłą epokę. Wskutek tego przyćmiewał go swą sławą Handel, który w zgodzie z ideałami i prądami swego czasu, a więc łatwiej był dostępnym i zrozumiałym. Händel był człowiekiem nawskroś dworskim i należał właściwie do ubiegłej epoki; podczas gdy Bach mimo czasowego swego pobytu na dworze Fryderyka Wielkiego i innych pomniejszych książąt był i pozostał mieszczaninem, podobnie jak później Beethoven. Podobnie jak ten walczył Bach o swoje osobiste prywatne prawa przeciw bjurokracji lipskiego magistratu, któremu podlegał jako kantor kościoła św. Tomasza. I z tego rozpoznać można jego wielki, uniwersalny, daleko poza współczesny mu czas wskazujący charakter.

Bach przygotowywał nową epokę sztuki. Z twórczości Händla żywotne są tylko niektóre dzieła: „Mesjasz", „Judasz Makkabeusz", niektóre dzieła kameralne, głównie sonaty na instrument solowy. Natomiast z twórczości Bacha powstaje coraz to nowe dzieło do nowego i trwałego życia: obok pasji św. Mateusza i św. Jana, dwieście zachowanych kantat na niedzielę i święta (sto zaginęło, podobnie jak wiele innych jego dzieł niedrukowanych za jego życia) msza h-moll, oratorja Wielkanocne, Bożego Narodzenia, Wniebowstąpienia. Niezliczone utwory organowe, fortepianowe i kameralne, na czele preludja i fugi t. zw. „Wohltemperiertes Klayier", które chłopak Beethoven na pamięć grał; prócz tego świty orkiestralne „koncerty brandenburskie".

Oczywiście olbrzym Bach był za życia ceniony jako wirtuz i dzielił los i sławę z wieloma pomniejszymi z których twórczości jedynie resztki do nas dotarły: H. Schiitza pasja, Scheidta dzieła kościelne, Alberta arje, Rosenmullera muzyka kameralna, Buxtehudego muzyku organowa i kościelna, Frobergera utwory na organy i fortepian, takież dzieła Pacholbla, Muffata dzieła orkiestrowe, Grauna słynna pasja, „Śmierć Jezusa", Hassego oratorja, općry i muzykę kościelną. To byli ludzie i ich dzieła, które przyćmiewały współczesnym twórczość Bacha. O wiele później dopiero „odkrył" go Mendelssohn i od tego czasu wzrasta ciągle jego sława i wpływ. Ze tak właśnie się stało dowodzi prawdziwość naszego twierdzenia, że jest on zjawiskiem przełomowem, które buduje pomost między sztuką dworską, a mieszczańską.

DR. JÓZEF REISS.

Pierasza książka o Karolu Szymanowskim.

Zdzisław Jachimecki: Karol Szymanowski. Rys dotychczasowej twórczości. 1927. — Kraków.
Odbitka z „Przeglądu Współczesnego" Nr. 60— 62.

Nie ulega wątpliwości, że pierwszym godnym następcą Chopina jest w naszej muzyce Karol Szymanowski ; jego jednego można postawić w równym rzędzie obok Chopina. Skromny i nieśmiały Moniuszko żył w zaściankowem odgraniczeniu od żywego ruchu muzycznego na Zachodzie; zawsze stosował się do wymagań ogółu, dbały o to, by nikogo do siebie nie zrazić; pisał tak, aby muzyka jego była dla wszystkich przystępna. Gdy po ukazaniu się jego pierwszych pieśni recenzenci zarzucili mu, że wprowadza zbyt śmiałe akordy, Moniuszko usunął te niewinne zresztą kombinacje harmoniczne i zastąpił je „przystępną" harmonją. Talent wielki — pozostał jednak tylko „śpiewakiem polskich dworków". Władysław Żeleński i Zygmunt Noskowski, swego czasu dwie naczelne postacie naszej muzyki, byli w rzeczywistości epigonami muzyki romantycznej. Mieczysław Karłowicz, najstarszy z pośród kompozytorów „Młodej Polski", zginął zbyt wcześnie, by módz rozwinąć skrzydła do najwyższego lotu i spełnić wszystkie nadzieje, pokładane w jego dostojnym talencie. Dopiero Karol Szymanowski zajął opróżnione po Chopinie miejsce w naszej muzyce.

Jaka dziwna analogja łączy pojawienie się pierwszych kompozycyj Chopina i Szymanowskiego! Zaledwo Chopin ogłosił drukiem swoje opus drugie tj. „Warjacje na temat z Don Juana", a już Schumann, wiedziony genjalną intuicją przeczuł, że ta kompozycja, nie należąca zresztą do najświetniejszych dzieł Chopina, stanowi przełom w muzyce nowoczesnej. „Pokłońcie się panowie! otogenjusz!" zawołał Schumann do bratnich duchów „Davidsbiindlerów". Podobnie powitano pierwsze „Preludja" op. 1. Szymanowskiego, napisane w 18 roku życia, a wydane w r. 1905. Odczuliśmy wszyscy wówczas, że na widownię naszej kultury artystycznej wchodzi nowa indywidualność, przed którą — jak pięknie powiada Dr. Jachimecki w swej pracy o Szymanowskim — „pochyliliśmy głowy z uszanowaniem i rozrzewnieniem".

I właśnie te dwa uczucia stanowią zasadniczy ton, przenikający stosunek Dr. Jachimeckiego jako krytyka do twórczości Szymanowskiego; one wydobywają się z każdej karty, z każdego zdania, zawartego w tej pięknej książce o Szymanowskim. Podobnie jak nazwisko Schumanna jako genjalnego krytyka zrosło się nierozerwalnie z sztuką Chopi-

na, gdyż do dnia dzisiejszego nie wypowiedziano trafniejszych Sądów od tych, które wypowiedział Schumann, taksamo i nazwisko Dra Jachimeckiego złączy się nierozerwalnie z nazwiskiem Karola Szymanowskiego i jego genjainą twórczością. Książka bowiem Dra Jachimeckiego o Szymanowskim pozostanie podstawową pracą krytyczną, do której będzie musiał zwrócić się każdy, kto będzie chciał o niej pisać. Jest to przecież pierwsza syntetyczna ocena dotychczasowej twórczości Szymanowskiego, znajdującej się teraz „niewątpliwie w zenicie".

Dr. Jachimecki staje w bezgranicznym podziwie wobec dzieła Szymanowskiego. Powie ktoś na to: „A więc zamiast krytycznego studjum mamy bezwzględny panegiryk!" Taki zarzut byłby najzupełniej mylby przedewszystkiem dlatego, że każde dzieło Szymanowskiego jest manifestacją niezwykłego talentu, jest wyjątkowem zjawiskiem w naszej muzyce; a więc jedyną miarą krytyczną wobec takiego fenomenu może być tylko podziw; trudno szukać wad i ujemnych stron tam, gdzie ich niema, gdzie stajemy wobec czegoś doskonałego! To też praca Dra Jachimeckiego, przejęta szacunkiem i podziwem dla genjalnej jednostki, nie może być tylko suchą oceną krytyczną, ale staje się poematem nastrojonym na ton entuzjazmu! Styl pełen polotu, słowa przepojone bogactwem obrazowości, stają się jakby transpozycją tej treści, którą kryje w sobie muzyka Szymanowskiego. Bliskie stosunki osobiste, łączące autora z kompozytorem pozwoliły Dr. Jachimeckiemu przytoczyć mnóstwo szczegółów, które wywarły wpływ na twórczość Szymanowskiego, pozwoliły mu wniknąć głęboko w cechy jego stylu, w ducha jego muzyki i wykryć związki niedostrzegalne dla tych, którzy tylko z daleka śledzą rozwój talentu Szymanowskiego. Chyba jedynie sam kompozytor zna dzieła swoje tak, jak je zna Dr. Jachimecki.. Zdawaćby się mogło, że takie bliskie współżycie krytyka z kompozytorem zdoła zaćmić zdolność jego krytycznego sądu i zabawić go zbyt subjektywnie. Tymczasem tak nie jest:" Dr. Jachimecki patrzy na dzieło Szymanowskiego zawsze z perspektywy subjektywnego krytyka. Toteż lepiej nie można było sformułować swego zdania, jak to uczynił Dr. Jachimecki; sąd jego ujęty jasno, plastycznie i głęboko pozostanie na długo jedynym miarodajnym sądem o sztuce Szymanowskiego.

Książka Dra Jachimeckiego rozmiarami niewielka, bo obejmująca 76 stron druku, zamyka w pięciu rozdziałach obraz twórczości Szymanowskiego. Twórczość ta przedstawia proces bogatej ewolucji od pierwszych prób samorzutnego talentu aż do arcydzieł ostatniej doby, stanowiących niewątpliwie szczyt mistrzostwa. Z książki Dra Jachimeckiego dowiadujemy się o zdumiewającym fakcie, że pierwsze dzieło Szymanowskiego, t. j „Preludja" fortepianowe, miniatury o niezwykłej wartości muzycznej, powstały wtedy, gdy Szymanowski nie odbył jeszcze „żadnej metodycznej nauki kompozycji". Dopiero w dwa lata po ich napisaniu zaczął się uczyć harmonji u M. Zawirskiego, a następnie kontrapunktu u Z. Noskowskiego. I tu okazuje się, jak niejednokrotnie przecenia rolę nauczyciela, jak iluzoryczne są dogmatyczne „szkoły". Szymanowski wzrosły wśród atmosfery najpoważniejszej kultury muzycznfej rozwinął w sobie niepospolity zmysł formy i w sposób intuicyjny znalazł zdumiewające bogactwem środki techniczne. Odrębność koncepcji, wytworność i szlachetność inwencji, szybujących po najwyższych szczytach natchnienia — oto cechy, znamionujące muzykę Szymanowskiego, powstałą jeszcze w okresie samouctwa, niezwykle dojrzałą, zwiastującą nam, że na widnokręgu sztuki polskiej pojawił się wielki talent. Bo udając się na naukę, miał już Szymanowski w tece kompozytorskiej takie dzieła, jak pieśń „Święty Boże" do słów Kasprowicza, pieśń „Łabędź" do słów' Berenta, a wśród kilku utworów fortepianowych „Warjacje na temat melodji Sabałowej", ogłoszone później jako opus 10. Wszystkie te kompozycje stwierdzały wybitnie **polski** charakter muzyki Szymanowskiego. Tę polskość, występującą w wczesnych jego utworach podkreśla z naciskiem Dr. Jachimecki; przecież pierwotnie prowadzono nagonkę przeciw Szymanowskiemu i innym przedstawicielom „Młodej Polski", zarzucając im, że naśladują niewolniczo Niemców i Rosjan, że muzyce ich brak rodzimej nuty. Zarzuty te były bezpodstawne: Szymanowski bowiem wzorował się pod względem technicznym na obcych, ale duch jego muzyki był od pierwszej chwili polski. Wzorem dla Szymanowskiego były dzieła Wagnera, Straussa, Mahlera, Czajkowskiego, Rimskij-Korsakowa i Debussyego. Poznawał je na koncertach Filharmonji warszawskiej i więcej tam korzystał, czerpiąc z źródła żywej muzyki, aniżeli pracując pod kierunkiem Z. Noskowskiego. Zaprzestał więc teoretycznej nauki i „na własną rękę postanowił szukać drogi do swoich ideałów artystycznych".

(Dokończenie nastąpi.)

Ankieta w sprawie elewów orkiestr wojskowych.

Warszawa, dnia 17. VIII. 1927 r

Szanowny Panie Redaktorze!

W związku z poruszoną sprawą elewów i ankietą w tej naprawdę palącej sprawie, chcę zabrać swój głos.

Chcąc wychować z naszych elewów nietylkc*. muzyków ale i dobrych obywateli, musimy główny nacisk położyć na wychowanie moralne i urobienie w nich inteligencji. Elew — dziecko, które wyszło z ciepłego gniazdka domowego, (z powodu niezamożności rodziców przeważnie), które wtrąca się na okres najważniejszy w jego życiu, gdyż wiek, w którym nasi elewi przyjmowani są do orkiestr jest najważniejszym w życiu człowieka, w wieku tym bowiem można zrobić z niego wszystko, wtrąca się go, jak już raz powiedziałem, z ciepłego gniazda rodzinnego do murów koszar, w otoczenie kolegów i żołnierzy, których moralność i inteligencja przeważnie pozostawia dużo do życzenia. Właśnie z tą chwilą odejmuje się tej młodej istocie możność tego „ciepła" domowego, które zaważa bardzo dużo w życiu człowieka. Najwzorowiej nawet prowadzona nauka nie da takich wyników nawet przy talentach danemu elewowi, jeśli obok

nauki muzyki nie będziemy w niego wpajać dobrych zasad. Lecz tego w życiu i otoczeniu „gromadnem", w jakie elew zaraz po wyjściu przedwcześnie z opieki rodzicielskiej jest odrazu wprowadzony, dać nie możemy. Wysuwa się pytanie, w jaki to sposób zrobić, żeby dać każdemu elewowi jakąś specjalną opiekę, któraby zastąpiła opiekę rodzicielską? Wydaje się, że w wojsku jest to rzeczą niemożliwą. Lecz jest na to rada, którą jako swój projekt wysuwam.

Elew — z chwilą przyjęcia do pułku — staje się jakby jego synem, którego dalsze wychowanie według zawartej umowy powierza się kapelmistrzowi. Rzecz jasna, że kapelmistrz nie jest w możności dać sobie rady z taką czeredą dzieciarni. Zachodzi więc potrzeba, żeby mu ktoś okazał pomoc w wychowaniu moralnem elewów, a kapelmistrz temsamem miałby większą możność dopilnowania strony muzycznej.

Więc któż ma być tym pomocnikiem kapelmistrza w wychowaniu elewów? Według mego śprojektii — nie kto inny tylko P. P. Oficerowie z swemi żonami. O ileby więc każdy z P. P. Oficerów wraz z żoną wybrał sobie jakiegoś Stasia lub Władzia z orkiestry pułkowej i temu Stasiowi lub Władziowi w godzinach pozasłużbowych kazał zgłosić się do swego mieszkania prywatnego i zdać relację z minionego dnia, czy też jego nauki i ta sama chwila spędzona przez elewa nie w sali koszarowej, lecz na wymianie kilku słów z swym opiekunem panem oficerem, czy też jego żoną, dałaby sposobność opiekunowi wniknąć w duszę i zamierzenia elewa i temuż elewowi przyniosłaby korzyść w poznaniu życia nietylko koszarowego i tym sposobem urabiałaby się w nim ta ogłada której przeważnie naszym muzykom wojskowym brak. P. P. Oficerowie i ich żony mają jedyną sposobność obok kapelmistrza wpłynąć na elewa, gdyż mają z nim stały kontakt, czy to w koszarach, czy też w kasynie, czy też na urządzanych balach, na które elewi z orkiestrą przychodzą grać, więc mając stale na oku swego wychowanka, mogą wpłynąć na jego rosnący rozum i dać mu temsamem dalsze wychowanie, którego przed wstąpieniem do orkiestry od rodziców'nie otrzymał. W taki sposób elewi — że tak powiem — mając „na karku" zawsze swego opiekuna, który kontroluje w ten sposób jego każdy niemal krok, zmuszonymby był podporządkować się jego wymaganiom. Mojem zdaniem tylko w ten sposób ta „nasza bolączka" zostałaby zlikwidowana, gdyż sam kapelmistrz ani też podof. orkiestranci — gdyby nawet z największą gorliwością dopilnowywali wykonania jaknajdalej idących na rękę w tej sprawie rozkazów — nie zdziałają tyle, jeśli elew poza stroną służbową i muzyczną nie będzie miał sposobności mieć opieki — że tak powiem — rodzicielsko-domowej, którą to mogliby okazać P-j^- Oficerowie i ich żony.

Czem skórka za młodu nasiąknie,
tem na starość pachnieć będzie...

M. L.

Krótkie sprawozdanie z pobytu orkiestry 13 pp. w Rabce

w sezonie letnim od 1. VI. do 1. IX. 27 r.

Nad pddstawie zezwolenia M. S. Wojsk. Dep. (1 piech., orkiestra 13 p. p. stacjonowanego w Pułtusku ziemi Warszawskiej, w składzie 28 muz. pod batutą kapelmistrza por. M. Urbańskiego, została zaangażowana poraź pierwszy na sezon letni do Rabki.



Nie zważając na pewnego rodzaju trudności, ponieważ orkiestra musiała pozostawić w pułku dla celów wyszkoleniowych, jak pułku, tak całego okręgu pułkowego P. W. odpowiedni zespół w sile 27 muzyków, jak również żeby nie pozostawić pułk i miasto Pułtusk bez orkiestry pod względem estetycznym, odpowiedni brak czasu na przygotowanie' dwóch zespołów, — (orkiestra wyjechała do Rabki niespodzianie) orkiestra w Rabce wywiązała się ze swego zadania w zupełności, co zostało stwierdzone osobiście przez ref. muz. M. S. Wojsk. kpt. B. Sidorowicza, a uznanie kuracjuszów i publiczności zostało wyrażone w całym szeregu pochlebnych artykułów w dziennikach: Warszawskich, Krakowskich i innych. Komisja Zdrojowa wyraziła swoje uznanie i zadowolenie w piśmie do D-wa 13 p. p. z dnia 30 sierpnia 1927 r. odpis którego załącza się.

Do tego należy dodać, że orkiestra koncertowała dwa fazy dziennie, występując na zmianę jako orkiestra dęta i smyczkowa, ponadto przygrywała na wszystkich festynach i zabawach dziecinnych, czem zyskała sobie uznanie i sympatje jak rodziców tak również i dzieci.

Odjazd swój w d. 1 września orkiestra oznajmiła wszystkim kuracjuszom pożegnalną pobudką, po ulicach Rabki. Przy odjeździe na dworcu żegnana była owacyjnie przez sympatyków kuracjuszy.

Michał Urbański,
por. kapelm. 13 p. p.

Komisja Zdrojowa w Rabce.

Rabka, d. 30.8.1927.

ODPIS.

Do
Dowództwa 13 p. p.
w **Pułtusku.**

Jako Przewodniczący Komisji Zdrojowej W Rabce czuję się w obowiązku złożyć na ręce p. Pułkownika podziękowanie za udzielenie zezwolenia orkiestrze na koncertowanie w Zdrojowisku Rabka.

Równocześnie miło mi jest zakomunikować, że orkiestra 13 p. p. wykonywała sumiennie nałożone na się obowiązki, jak również zachowanie się szeregowych było wyjątkowo nienaganne.

Słusznie też zjednała sobie orkiestra pełne uznanie i szczere sympatje tak u kuracjuszy Zdrojowiska jakoteż u Zarządu.

Za te wyjątkowe zalety Orkiestry składam na ręce P. Pułkownika szczere podziękowanie kapelmistrzowi p. Urbańskiemu, oraz wszystkim Orkiestrantom.

Z należnym szacunkiem

Przewodniczący Kom. Zdrój.

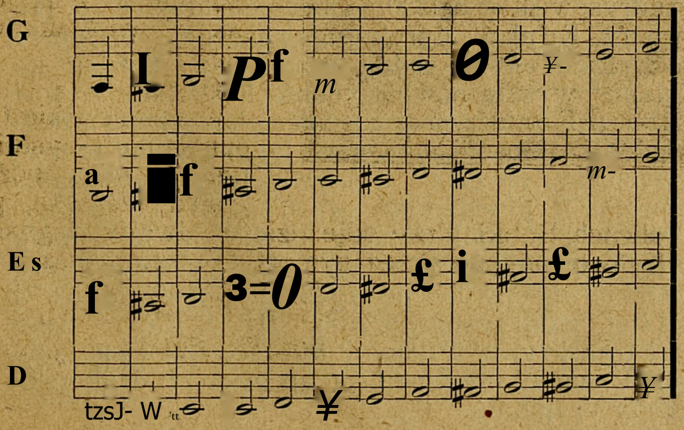
Podpisano: Dr. Adam Kaden.

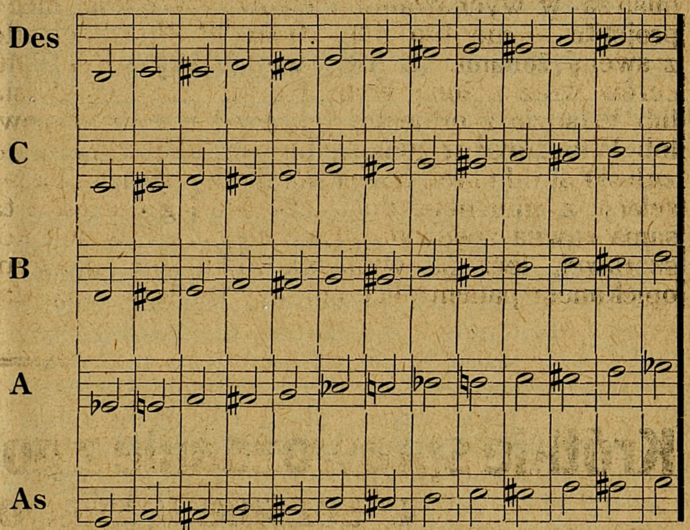
WIEDZA MUZYCZNA

Nauka transponowania.
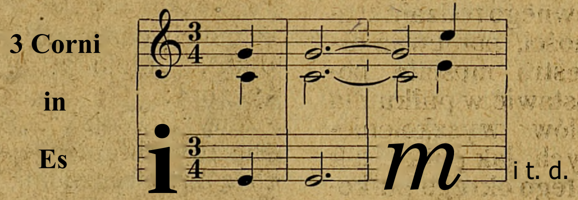
Lekcja szósta

W poprzedniej lekcji nauczyliśmy się transponować z nut napisanych dla instrumentu w stroju „C" na instrument innego stroju. Przedmiotem lekcji dzisiejszej będzie nauczenie się transpozycji z nut napisanych dla jakiegokolwiek stroju. I w tym wypadku będzie dla nas jedyną wskazówką interwał, powstający pomiędzy strojami instrumentów, t. j. instrumentu, na który są napisane nuty i instrumentu, na którym mamy dokonać transpozycji. Np. 1. Mamy grać na F waltorni z nut napisanych dla Es waltorni. Pomiędzy Es i F jest wielka sekunda, trzeba więc z nut napisanych dla Es waltorni grać o wielką sekundę niżej, wykonując utwór na F waltorni. 2. Mamy na klarnecie B wykonać partję napisaną dla klarnetu A. Pomiędzy A — B jest mała sekunda czyli klarnet B jest wyższy od A klarnetu o półtonu. Aby więc na klarnecie uzyskać odpowiednie brzmienie, trzeba grać o małą sekundę niżej. O ile więc utwór napisany jest w tonacji G-dur dla A klarnetu — gramy go w tonacji Fis-dur na B klarnecie. Poniższa tabela podaje w przejrzysty sposób unisony we wszystkich częściej spotykanych strojach. Przy jej użyciu trzeba umieć zamieniać enharmonicznie krzyżyki na bemole. Ogólna zasada jest: instrumenty w G, D, A zmieniają przypadające im bemole na krzyżyki, instrumenty zaś w stroju F, Es, Des, B, As — chętniej posługują się bemolami dla przyczyn wyłuszczonych w poprzednich lekcjach.

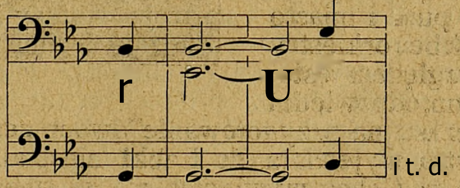




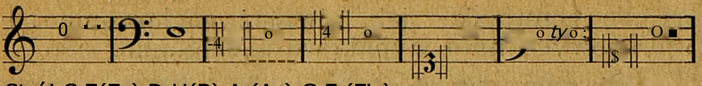
Można też nauczyć się biegle transponować przy pomocy zamiany kluczy. Ponieważ jednak dzisiaj znajomość starodawnych kluczy C należy do rzadkości — ograniczę się do podania tego sposobu tylko w ogólnych zarysach. Zwykle używa się przy transponowaniu ze stroju Es lub E na strój C klucza basowego. Np. miejsce z Beethovena „Simfonia eroica" Scherzo



wykonuje się: zmieniam klucz wiolinowy na basowy, dopisując 3 bemole — jako „wbudowane" w instrument Es:

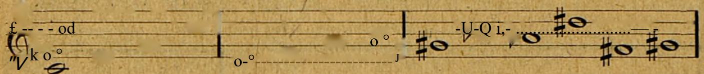


Ten sposób wykonania transpozycji wymaga wprawy w czytaniu klucza basowego — bardziej jest ta rzecz skomplikowana przy zastosowaniu innych kluczy



Strój C E(Es) D H(B) A (As) G F (Fis)

Transponowanie z zastosowaniem zmiany kluczy nie jest łatwym sposobem — zwłaszcza o ile chodzi o transponowanie z różnych strojów od stroju C i naodwrót. H. Riemanrt podaje znakomity sposób transponowania, który powinien każdy muzyk poznać. Sposób ten wyklucza pomyłki tak częste a łatwe do zrobienia, zwłaszcza przy znakach chromatycznych, przypadkowych. Zasada brzmi: wszystkie interwale należy czytać od c —• cyfrowo.



13 5 8 2 4 6 7 5* 7m 6m 2* 4* 3m

Metoda ta oddaje wszechstronne usługi, o których na zakończenie nauki transpozycyj pomówimy w następnej lekcji.

Zadania. 1. Utwór napisany na instrumefit w stroju Es (lub innym) graj transponując a vista na instrumencie w stroju B (lub innym). 2. Dowolny utwór muzyczny przerób w ten sposób, że pod każdą nutą podpiszesz cyfrę interwalu, jaki powstaje pomiędzy nią a tonem C. To drugie zadanie rób tak długo, dopóki nie opanujesz rozpoznawanie interwalu na pierwszy rzut oka bez podpisywania cyfry. ^

Nowe wydawnictwa

Seweryn Barbag: Studjum o pieśniach Chopina. Lwów — Zakład Narodowy im. Ossolińskich — 1927.

Na 60 stronach tej wytwornie wydanej książki podał nam wybitny i ceniony muzykolog polski nieprześcigniony wzór, jak należy ująć i naukowo wyczerpać twórczość pieśniową, lecz uczynić to zarazem dostępnie i zrozumiale dla każdego czytelnika bez względu na stopień jego muzycznofachowego wykształcenia. Dzieło składa się z dwóch części: analitycznej, która rozpatruje dokładnie wszystkie 17 pieśni Chopina, bada formę, harmonikę, deklamację tekstu i stosunek jego do wtóru, a raczej odwrotnie; i syntetycznej, która stara się z powodzeniem dociec ogólnych kryterjów dla twórczości pieśniowej. Oto w streszczeniu bieg i wynik tych badań.

Pośmiertne wydanie pieśni Fr. Chopina zawiera siedemnaście pieśni, które można podzielić według stylistycznych cech na trzy typy:

1) „Hulanka[11], „Poseł", „Wiosna[11], „Dwojaki koniec[11], „Niema czego trzeba[11] — są pod względem melodyłd, rytmiki, harmoniki i prozodji czysto ludowemi pieśniami;

2) „Życzenie[11], „Precz z moich oczu[11], „Piosnka litewska[11], „Moja pieszczotka[11], „Melodja[11] — są o wysokiej wartości artystycznej;

3) „Gdzie lubi[11], „Narzeczony[11], „Wojak[11], „Smutna rzeka[11], „Piefścień[11], „Śliczny chłopiec[11] — są mieszaniną pieśni ludowych z artystycznemu.

Ludowe pieśni Chopina posiadają rytmikę tańców polskich, głównie mazurka i kujawiaka. W dwóch pieśniach „Niema czego trzeba[11] i „Dwojaki koniec[11] przebrzmiewa nuta dumek maloruskich (ukraińskich), co jest w duchu i nastroju wierszy Zaleskiego. Pieśni artystyczne zdradzają techniczne znamiona, które przypominają Schuberta, chociaż tylko jedna z nich „Precz z moich oczu" zdaje się wykazuje bezpośredni wpływ jego („Doppelganger[11]). Nadzwyczajnie ciekawem i ważnem ze względu na niski stan ówczesnej polskiej literatury pieśniowej jest kunsztowny splot ariosa i recytatywów, chromatyczne pochody grup akordowych we wtórze (np. w „Piosnce litewskiej[11]), które niejako przeczuwają maniery Schumanna, oraz programatyczne i psychologiczne ujęcie tekstu. Z drugiej zaś strony wykazuje bezsprzecznie wokalna liryka Chopina, która bez wyjątku powstała okolicznościowo, że styl Wokalny nie odpowiadał mu. Nie miał on również zamiaru wydać pieśni tych. Po największej części wtór jest powierzchownie zaznaczony niejako tylko sposobem generałbasowym, tak że często odnosi się wrażenie, jakoby part fortepianowy był tylko naszkicowany. Chopin niema odpowiedniego zrozumienia dla przygrywek instrumentalnych w formalnem ukształtowaniu, jednakowoż dorównuje on Schubertowi i Schumannowi. Cztery pieśni („Precz z moich oczu[11], „Moja pieszczotka[11], „Piosnka litewska[11], „Melodja[11]) zachowały po dziś dzień pełną żywotność i zasługują na częste wykonanie. Ostatnio wymienióna, całkowicie przekomponowana, harmonicznie wartościowa, odpowiada nam najbardziej. Powstała ona dwa lata przed śmiercią mistrza (1847).

Książka ta powinna się znaleźć w ręku każdego polskiego muzyka i miłośnika muzyki.

Dr. J. K.

Nowości Wydawnicze.

Mikołaj Gomółka: Melodje na Psałterz Polski z r. 1580. Wydał **Dr. Józef Reiss** w Krakowie.

Staraniem i nakładem **Romana Ferka.**

Druk rozpoczęto w r. 1923, ukończono w r. 1927.

Przeszło trzy wieki minęły od chwili, gdy ukazały się Psalmy Mikołaja Gomółki do przekładu Jana Kochanowskiego w Krakowie u Łazarza Andrysowica w r. 1850. Obecnie staraniem p. Romana Ferka, dyrektora drukarni i organisty, a zarazem autora cennej pracy p. t. „Tonacje kościelne[11] wyszło nowe wydanie Psalmów. Stanisława Ferkówna, uczenica gimnazjum, a teraz studentka filozofji na Uniw. Jagiell. układ nutowy czcionkami złożyła. Z obywatelską hojnością ofiarował p. R. Ferek pracę swą bezinteresownie i wiedziony umiłowaniem sztuki, dzieło Gomółki własnym nakładem wydał. Pod względem drukarskim należy obecne wydanie psalmów do ozdób naszej sztuki typograficznej. Dr. J. Reiss dokonał transkrypcji Psalmów na nuty dzisiejsze, uzupełnił znaki przygodne i sprostował drukarskie błędy oryginału.

Kałendarzyk muzyczny

Wrzesień
16-30

Dnia 18 września 11:57 r. w Warszawie zmarł Karol Kurpiński.

Tegoż dnia 1883 r. w Warszawie urodził się Ludomir Różycki.

Dnia 21 września 1845 r. w Usingen urodził się August Wilhelmi.

Tegoż dnia 1869 r. w Kaliszu urodził się Henryk Melcer.

Tegoż dnia 1908 r. w Biarritz zmarł Pablo de Sarasate.

Dnia 22 września 1823 r. w Warszawie urodził się Maurycy Karasowski.

Dnia 23 września 1782 **r.** w Beziers urodził się J. F. Mazas.

Dnia 24 września 1813 r. w Montmorency zmarł Andre Grétry.

Tegoż dnia 1835 r. w Puteaux zmarł Vincenzo **Bellini.**

Dnia 25 września 1683 r. w Dijon urodził się J. P. Rameau.

Dnia 27 września 1921 **r.** w Neustrelitz zmarł Engelbert Humperdinck.

Kronika muzyczna

Zgon wielkiego fabrykanta fortepianów Steinway'a.

Dnia 17 lipca b. r. zmarł nagle w Nowym Jorku Fred T. Steinway, prezydent fabryki fortepjanów Steinway i synowie, na czele której stał od r. 1919.

Zmarły jako trzeci syn z rzędu Charles Steinway'a, urodził się 2 lutego 1860 r., ukończył szkołę realną w Berlinie, po maturze 1878 r. udał się do Nowego Jorku i tam poświęcił się studjom uniwersyteckim na oddziale technicznym.

W roku 1892 obejmuje kierownictwo wszystkich nowojorskich fabryk Steinway'a, wykazując w tem swoje niepomierne zdolności. Jego też energji należy zawdzięczać, że zakłady Steinway'a w Nowym Jorku, wraz z ich dwiema filjami w Hamburgu, mogą się wykazać pokaźnym zbytem, bo aż 250 tysięcy sztuk fortepjanów i pianin, które to instrumenty rozchodzą się po całym świecie, głosząc sławę ich wytwórców.

Zmarły odznaczał się zdolnościami kupieckiemi i był również zdolnym muzykiem.

Konkurs na międzynarodowy hymn pokojowy.

Z Paryża donoszą, że francuski minister spraw zagranicznych Briand i minister Herriot zaaprobowali projekt międzynarodowego konkursu na hymn pokojowy. Hymn, który otrzyma pierwszą nagrodę na tym konkursie, ma być w przyszłości wykonywany w czasie wszystkich oficjalnych ceremonji i we wszystkich świątyniach świata bez różnicy wyznania.

Tworzący się obecnie międzynarodowy sąd konkursowy określi bliższe warunki konkursu w którym mogą wziąć udział kompozytorowie wszystkich krajów.

Zgon Kompozytora operetkowego Goldbergera.

W Berlinie zmarł kompozytor operetkowy Ryszard Goldberger, kapelmistrz berlińskiej „Opery Komicznej", autor szeregu operetek, z których „Gwiazda z Assuan" cieszyła się przed dwoma laty największem powodzeniem.

Radio a orkiestry wojskowe.

Zaledwo dwa miesiące upłynęły od chwili, gdy poraź pierwszy poruszyliśmy sprawę koncertów orkiestr wojskowych w radio. O ile dawniej do niebywałych rzadkości należało wysłuchanie wojskowej orkiestry przez radio — o tyle teraz coraz częściej to się zdarza. Dla „Muzyka Wojskowego" jest to prawdziwą radością, że skromny artykuł potrafił skierować myśli odpowiednich ludzi w tym kierunku.

Pilnie tę sprawę śledząc, mamy do zanotowania kilka pięknych koncertów wykonanych dla radia przez nasze orkiestry wojskowe. Na przedzie kroczy Poznań. O usilnej a celowej pracy P. P. Kapelmistrzów i zespołów orkiestralnych odnośnych pułków świadczą te programy. W jednym z najbliższych numerów „Muzyka Wojskowego" podamy fotografje i krytykę występów orkiestr wojskowych, które dotychczas grały dla radia.

Odpowiedzi Redakcji

P. Zacharski Marjan, Krościenko n. 1). Prenumerata zapłacona do końca lipca b. r.

P. Solarski Stefan, 9 p. uł. Niestety — nry 13 i 14 „Muz. Wojsk."" wyczerpane, wysłać nie możemy, chyba że nam się udń te egz. prywatnie dostać.

P. Szumlak, ork. 9 p. sap. Nry początkowe „Muzyka Wojsk". aż do 15 włącznie wyczerpane — służyć nie możemy.

P. Wawrowski Teofil, ork. 69 pp. Przysłaną swego czasu kwotę 3 zł wpisaliśmy na I kwartał, który był nieopłacony. Poza tem wysyłaliśmy tyle egz. ile było opłaconych, bo Sz. Pan wie o przykrem doświadczeniu, jakie zrobiliśmy swego czasu. Nry bieżące chętnie i regularnie wysyłać będziemy. Prosimy o opłatę na dalszy kwartał. Najlepiej zbiorowo i z wyszczególnieniem kto i za co płaci,

P. Wachnowicz Józef, kapral 10 p. a. c. Rachunki Pańskie są uregulowane do końca sierpnia br. Ponowny urgens wysłany przez przeoczenie.

P. Panasiewicz, 13 pp. Przysłaną kwotę wpisano według życzenia.

P. Tlolat, st. sierż. 69 pp. Teczki na nuty .wyczerpane. Z powodu urlopu odnośnego pracownika dalsza produkcja chwilowo wstrzymana.

P. Juljusz Kremper, st. wachm. 24 p. uł. Sprostowaliśmy pomyłkę według życzenia Sz. Pana. Fotografje otrzymaliśmy — będą umieszczone w „Informatorze"'.

P. Szeuc, kplm. 30 pap. W sprawie wiadomej zwróciliśmy się do odnośnej władzy — o rezultacie zawiadomimy Sz. Pana.

P. W. W.. Łowicz. Sprawa skierowana do odnośnej władzy.

P. W. Kuleczka, Gniezno. Jak wyżej.

P. Kozicki, Pińsk. Jak wyżej.

Do P. T. Prenumeratorów.

Dnia 1 października br. rozpoczyna się IV kwartał.

Zwracamy się z usilną prośbą do wszystkich P. T. Prenumeratorów, by zechcieli prenumeratę na czas uiścić!

Do dnia 5 października br. prosimy wysłać na P. K. O. Nr. 208.081 za miesiąc 1 zł, za kwartał 3 zł.

Administracja.

Upraszamy wszystkich P. T. Prenumeratorów, by zechcieli podać redakcji „Muzyka Wojskowego* dokładne adresy wszystkich znanych sobie orkiestr policyjnych, kolejowych, strażackich, górniczych, fabrycznych, parafjalnych, szkolnych, jakoteż osób zajmujących się muzyką.

Prosimy usilnie adresy podać bezzwłocznie kartką korespondencyjną.

RedaKcja „MuzyHa WojsKowego“.

SKładKi.

Na sieroty po ś. p. Lewackim złożyli w dalszym ciągu:

Podporucznik Karbaszyński Ryszard 3 zł, orkiestra 56 pp. 52.40 zł, orkiestra 4 pp. Leg. 33.15 ął.

Ogłoszenie.

Ważne dla P. T. Kapelmistrzów wojskowych, cywilnych, dla P. T. organistów, dyrygentów, muzyków, uczniów szkół muzycznych i samouków.

W najbliższym czasie rozpoczynamy druk książki p. t.

Szkoła gry zespołowej
w orkiestrze dętej.
Władysława Sadowskiego

Szkoła gry zespołowej składać się będzie z 3 części:

Cz. I. Zasady muzyki

Cz II. Niezbędne informacje dotyczące wszystkich używanych instrumentów dętych, ich dokładne ryciny, oraz aplikaturę (palcowanie).

Część III. Ćwiczenia w formie partytury na orkiestrę dętą w różnych tonacjach, rytmach itd.

Szkoła gry zespołowej Sadowskiego jest jedynym w swoim rodzaju podręcznikiem koniecznym każdej orkiestrze.

Szkoła gry zespołowej powinna w każdej orkiestrze wojskowej, strażackiej, kolejowej, parafjalnej, szkolnej znaleźć się dostatecznej ilości egzemplarzy (co najmniej na dwu muzyków — jeden egzemplarz).

---

5. Napisz gamę z 3 bemolami.
6. Wyucz się dokładnie następstwa gam durowych z bemolami.

WsKazówKi.

Każde z powyższych zadań pisemnych opracuj w 7 kluczach.

Przy ćwiczeniach wypisuj znaki przy kluczu i z ilości znaków wnioskując, nazywaj w jakiej durowej tonacji byłby utwór napisany o ile miałby te same znaki.

Powtórka lekcji piątej.

P. Tle znasz gam z bemolami? O. Siedm. P. Jak się nazywa gama, mająca jeden bemol? O. F-dur. P. Jak sobie tłumaczymy powstanie tej gańiy? O. W ten sposób, że uważamy pierwszy tetrachord gamy C-dur za drugi tetrachord gamy F-dur. P. Gdzie więc szukamy toniki gamy F dur?
O. O pięć tonów w dół od tonu c. P. Gdzie znajdziesz następną gamę po F-dur? O. Idąc od tonu f pięć stopni w dół znajdę ton **b** — on jest więc toniką następnej gamy. Możemy wobec tego powiedzieć, że po F-dur następuje B-dur. P. Ile znaków przykluczowych ma B-dur? O. Dwa bemole: b, es. P. Jak się nazywa następna gama? O. Tak, jak ostatni bemol w poprzedniej a więc Es-dur. P. A następna gama? O. Tak jak ostatni bemol w Es-dur. P. Ileż bemoli ma Es-dur? O. Trzy: b, eś, as. P. Jakże więc nazywa się następna gama? O. As-dur. P. Wymień gamy następujące po As-dur i nazwij bemole, które one posiadają?
O. Po As-dur następuje Des-dur z pięcioma bemolami: b, es, as, des, ges; po Des-dur następuje Ges-dur z sześcioma bemolami: b, es, as, des, ges, ces; a następną gamą jest Ces-dur z 7 bemolami: b, es, as, des, ges, ces, fes. P. Która gapią byłą*, by następną po Ces-dur? O. Gamą,J'e$-.dur zji bemolami. P. Czy używamy w praktyce, gapi,,-ptających więcej niż 7 znaków chromatycznych? O. Nie! Gdyż wygodniej nam jest posługiwać się gamami enharmonicznemi! P. Daj przykłady gam enharmonicznych! O. Ces-dur — H-dur, Cis-dur — Des-dur, Fis-dur — Ges-dur. P. Wylicz gamy durowe z bemolami. O. F-dur, B-dur, Es-dur, As-dur, Des-dur, Ges-dur, Ces-dur. P. Wylicz bemole w ich kolejnem następstwie O. b, es, as, des, ges, ces, fes. P. Jak nazywamy gamy różniące się między sobą jednym tylko tonem? O. Gamami pokrewnemi. P. Jak nazywamy takie pokrewieństwo? O. Pokrewieństwem pierwszego stopnia. P. Wymień wszystkie gamy, mające zastosowanie w praktyce. O.: C, G, D, A, E, H, Fis, F, B, Es, As, Des, Ges-dur.

LeKcja szósta.

NauKa o interwalach.

Interwalem nazywamy odległość jednego tonu od drugiego. Odległościom — interwalom dajemy nazwy łacińskie: sekunda, tercja, kwarta, kwinta, seksta, septima, oktawa, nona, decima, undecima, duodecima, tercdecima. Dosłownie znaczy: sekunda = druga (odległość), tercja — trzecia, kwarta — czwarta, kwinta = piąta, seksta = szósta, septima = siódma, oktawa = ósma, nona = dziewiąta, decima — dziesiąta, undecima — jedenasta, duodecima = dwunasta, tercdecima = trzynasta.

Szkoła gry zespołowej opracowana metodycznie i fachowo podaje świetny materjał do równoczesnych ćwiczeń całej orkiestry, przyzwyczajając równocześnie uczącego się do czytania partytury.

Szkoła gry zespołowej zawiera 37 rycin instrumentów i 17 tablic do nauki aplikatury (Grifftabele). Prócz tego 90 partyturowych stronic ćwiczeń do nauki 120 ćwiczeń systematycznie ułożonych. Objętość całości 152 stronice. Format „Szkoły gry zespołowej": 35X26 cm broszurowana, wykonana na bardzo dobrym papierze.

Cena w sprzedaży 40 zł za egzempl.

Celem ułatwienia możliwości nabycia Szkoły dostarczymy ją na życzenie drogą preńumeraty za cenę

32 z«.

płatnych w sześciu ratach miesięcznych.

Kto więc chce ten świetny podręcznik nabyć zechce wpłacić na

P. K. O. Kraków Nr. 407.3*29

pierwszą ratę z dopiskiem: „Szkoła gry zespołowej". Tem samem zostanie wpłacający wciągnięty na listę prenumeratorów „Szkoły gry zespołowej" a natychmiast po wyjściu jej z druku otrzyma franco egzemplarz (zamówiony).

Blankiety P. K. O. wydaje każdy urząd pocztowy — dopisać trzeba **Nr. 407.329.**

Blankięty wysyła też na żądanie i wyjaśnień udziela redakcja „Muzyka Wojsk." bezpłatnie.

Wszystkich P. T. Czytelników prosimy o poparcie nas w wydaniu tej szkoły, która wychodzi nakładem „Muzyka Wojskowego".

Prosimy zwrócić uwagę na konto **P. K. O.** Kraków Nr. 407.329.

Ze względu na ogromne koszta nakład ściśle ograniczony.

Przy większych zamówieniach — ponhd 20 egzemplarzy — dajemy znaczny opust.

Szkoła gry zespołowej Sadowskiego będzie polecona przez M. S. Wojsk, jako niezbędny podręczpik do nauki gry w orkiestrach wojskowych.

Wpłaty nalp. K. O. Kraków **Nr. 407.329** odnoszą się **tylko** do Szkoły gry zespołowej.

Uwaga!

Zawiadamiamy, że na skutek starań kilku **P.** P. Kapelmistrzów fotograf je do „Informatora" przyjmujemy do dnia 15 października br.

Chcąc, aby „Informator" objął podobizny wszystkich P. P. Kapelmistrzów i orkiestr, umieścimyJotografje zeszłoroczne tych P. P. Kapelmistrzów, którzy nowych fotografij nie nadesłali w terminie.

Prosimy więc o pośpiech!

Prosimy o uiszczenie przedpłaty!

Nona, decima, duodecima i tercdecima . mogą L , uważane za sekundę, tercję i kwartę podwyższeń., o oktawę. Jeżeli więc interwal obejmuje dwa stopnie/to fest sekunda, jeżeli trzy to jest tercja, n. p. c—d fojest sfekunda, c-e to jest tercja, c—f to jest kWa?ła,-e44^WJest kwinta, c—a to jest seksta, c—h to jhsf septima, c—c¹ to jest oktawa. Niektórzy uważają primę (unison) za interwał. Primą nazywamy dwa tony o tej samej nazwie i o tej samej wysokości n. p^ c¹—cł Ponieważ interwalem nazywamy odległość jednego tonu od diugiego a między c¹—c¹ odległości nie ma. bo jest to, ten sam ton — nie można więc mówić o primie jako o interwalu lecz jako o unisome Każdy interwal występuje w różnych wielkościach, ponieważ tony tego samego interwalu mogą być zmienione za pomocą znaków chromatycznych Do bliższego określenia tych różnych wielkości używamy przymiotników: mały, wielki, czysty, zmniejszony, zwiększony Niektóre in te rwa'e otrzymać mogą nazwę: wielki lub mały a mianowicie: sekunda, tercja, seksta i septima — inne zaś interwale otrzymują nazwę: czysty a mianowicie: kwarta, kwinta i oktawa, wszystkie zaś interwale bez wyjątku mogą być zmniejszone lub zwiększone. Przypatrzmy się najpierw najmniejszemu interwalowi tj. sekundzie: Sekundą nazywamy odległość od jednego tonu do najbliższego po nim. Sekundę nazywamy małą, jeżeli pomiędzy tonami, które ją tworzą nie ma więcej miejsca na jeszcze jeden ton n p. c—des. Sekundą wielką nazywamy odległość dwóch tonów między którymi jest jeszcze miejsce na jeden ton n. p. c—d. Jeżeli piszemy oba tony, tworzące małą sekundę na tym samym stopniu a więc zamiast c des, c cis — niema wdedy mowy o sekundzie małej. C—cis nie jest sekundą lecz półtonem chromatycznym, aby była sekunda — musimy pójść na stopień następny a więc c - des. Ten półton nazywamy w odróżnieniu od półtonu chromatycznego półtonem djatonicznym. Inna rzecz, że półton djatoniezny. czyli mała,sekunda a półton chromatyczny brzmią jednakowo. Naucz się dobrze odróżniać półton chromatyczny od półtonu djatohićznego czyli małej sekundy — to jest podstawą całej nauki o interwalach.

W zasadzie budujemy interwale zawsze w górę od tonu danego — o ile chcemy od jakiegoś tonu szukać interwala w dół zaznaczamy to Wyraźnie słówkiem „w dół" n. p. od e czysta kwinta w dół albo kwinta dolna jest f.

Znając już dobrze sekundę małą i Wielką możemy przystąpić do innych interwałów. A więc mała sekunda równa się*półtonowi djatonicznemu: c des, d es, e f, f ges, g as, a b, h c, cis d, dis e, fis g, gis a, ais h, eis fis, his cis. Wielka sekunda równa się całemu tonowi: c d, d e, e; fis, f g, g a, a h, h cis, cis dis, dis eis, eis fis s, fis gis, gis ais, ais his, his cisis ces des, des es, es f, fes ges, ges as, as b, b ć.

Mała tercja składa się z jednej sekundy wielkiej i jednej małej sekundy n. p. c es, d, f, eg, f as, g b, a c i t. d.

Wielka tercja składa się z dwóch wielkich sekund n. p. e e, d fis, e gis, f a, e h, a,cis **i t.** d.

Czysta kwarta składa się z wielkiej tercji i małej sekundy albo, z małej tercji i Wielkiej sekundy n. p. c f, d g, e a, f b, g c i t. **d:**

Czysta kwinta składa się z jednej małej i z jednej wielkiej tercji n. p. c g, d a, e h, f e, g d, a e i t. d.

Mała sekta składa się z czystej kwinty i małej, sekundy n. p. c as, d b, e c, f des, g es, i t. d.

Wielka seksta składa się z czystej kwinty i wielkiej sekundy c a, d h, e cis, f d, g e, a fis, h gis i t. d.

Mała septima składa się z czystej kwinty i małej tercji n. p. c b, d c, e d, f es, g f i t. d.

Dnia 1 października 1927 rozpoczynamy drukować jako dodatek do „Wiedzy muzycznej[11] broszurkę H. Wohlfahrta, „Jak należy komponować". W pracy tej podaje autor bardzo przystępnie wiele cennych pouczeń. Na rozpoczęcie druku tej jedynej w swoim rodzaju książeczki zwracamy uwagę P. T. prenumeratorów już dzisiaj dlatego, by na czas mogli zamówić „Muzyka Wojskowego", a to ze względu na dość wysokie koszta nakładu, który powtórzony nie będzie. Nakład dostosujemy ściśle do ilości zamówień — dosyłać więc brakujących egzemplarzy nie będziemy mogli.

Redakcja „Muzyka Wojskowego".

Wolne posady

Orkiestra 60 pp. Wlkp. w Ostrowie Poznańskim poszukuje na etat zaw. pluton, (tyt. sierż.) **dobrego fortepianistę.**
Zgłoszenia przyjmuje por. Paszkę kapelm. 60 pp.

Do **orkiestry 48 pp.** w **Stanisławowie** potrzebni natychmiast na etat zawodowych plutonowych :
1 I. kornecista
1 Barytonista.
Od petentów wymaga się gry na instrumentach smyczkowych, oraz warunki na podoficerów zawodowych orkiestrantów.

Zgłoszenia kierować do kapitana Józefa Baranowskiego, kapelmistrza 48 pp. Stanisławów.

Druk: Zakłady Graficzne Wiktora Kulerskiego Grudziądz (Pomorze).